

СЕМІОТИЧНИЙ АСПЕКТ МИСТЕЦТВА ГРИМУ

Розглядається грим як знакова система, невідривно пов'язана з певною театральною системою.

Ключові слова: *грим, семіотика, театральна система, маска, грим-маска, образ.*

Рассматривается грим как знаковая система, неразрывно связанная с определенной театральной системой.

Ключевые слова: *грим, семиотика, театральная система, маска, грим-маска, образ.*

Make-up is considered as the system of signs which inseparably connected with defined theatrical system.

Key words: *make-up, semiotics, theatrical system, mask, make-up-mask, image.*

Знаковість є фундаментальною властивістю театрального мистецтва. Будь-яке театральне видовище має своє умовне значення, яке складається з єдності гри акторів, словесного тексту, сценографії й світлового вирішення, та художні засоби-знаки. Саме воно є об'єктом дослідження науки про знаки — семіотики. Семіотика (грец. *semiotikon* — від *semion* — знак, ознака) — наука, що вивчає властивості знаків та знакових систем.

Один із засновників семіотики, давньогрецький філософ Арістотель, указував на знакову природу театру та вважав, що трагедія є «наслідуванням дії», відтворюваної засобами театру [1, с. 48].

У практичних працях про принципи побудови спектаклю та методи акторської творчості видатні режисери Є. Вахтангов, Ю. Завадський, Вс. Мейерхольд, В. Немирович-Данченко, К. С. Станіславський, О. Таїров та ін., театрознавці Б. Алперс, Н. Ефрос, П. Марков так чи інакше звертали увагу на значення гриму у театральній структурі.

Ю. М. Лотман у своїх працях, присвячених семіотиці театру та кіно, уперше наголосив на знаковій природі гриму, яку можна розглядати як самостійний факт мистецтва, що має ознаки окремого художнього тексту [6, с. 89–99].

Актуальність проблеми зумовлена тим, що театральний грим до недавнього часу вважався прикладною дисципліною, пов'язаною з обмеженим колом спеціалістів — художників-гримерів.

Мета статті — розглянути грим як знакову систему, яка може формувати візуальний текст певного ступеня складності, де кожний елемент має свої значення та сенс.

Усі театральні системи створювали специфічний та індивідуальний грим, свої форми і види масок.

Первісні форми театрального гриму виникли на основі магічного розфарбування тіла й обрядової маски, безпосередньо пов'язаної

з магічними та анімістичними (релігійними) уявленнями первісної людини. Такими є, наприклад, обрядові танцювальні маски і «магічне гримування» американських індіанців. Обрядове дійство надалі трансформується в справжній театр масок. Таке яскраве вираження театру масок наявне в малайському театрі. Актор цього театру масок («топенг») не говорить, а тільки діє. Театр «Топенвонг» (театр людини) є розвитком театру масок. Актори вбираються в ті самі костюми, в яких грають п'єси актори театру масок, але замість маски просто гримують обличчя. Культовим є грим і в індійському театрі. Так, у Малабарських містеріях — «Катакалі» міфологічний сюжет знаходить своє втілення в дуже складних формах гриму, що є перехідними від маски до гриму. Персонажі «Катакалі» — невелика кількість назавжди визначених міфологічних типів (близько 12). Зовнішнє оформлення цих типів є надзвичайно складним.

Грим акторів складається переважно з товстих шарів рисового клейстеру, котрі внеможливають будь-яку міміку. Обличчя акторів завдяки гриму та розфарбуванню перетворюються на нерухомі маски, кожна з яких характеризує окремий персонаж.

Відповідно до гриму всі «вешам» (типи) поділяються на 5 класів.

Перша група називається «зеленими вешами». Ця назва походить від основного кольору їх гриму — зеленого, який у Вішнуїтів уважається щасливим і властивим богам та царям. «Рама», зокрема, найчастіше зображується із зеленим обличчям. Очі його зазвичай обведені сурмою, а навколо нижньої частини обличчя, від одного вуха до іншого, прокладено п'ять паралельних смуг з рисової пасти. Цей дивний грим повинен передати багатство та зробити обличчя білим, як осінній місяць.

До другої категорії належать противники богів. Загальний тон їх гриму — зелений, як у першого типу вешам, проте вилиці мають червоний колір. Окрім п'яти смуг гриму навколо підборіддя, є такі ж над верхньою губою, а також у формі ножа під очима. Окрім того на носі є велика кругла шишка з рисової пасти, яка символізує підступність та злі наміри.

Третя категорія — лісові мешканці, тобто істоти напівдемонічні, напівтваринні. Характерною ознакою цієї групи є густа борідка чорного або білого кольору з конопляних волокон.

Демони жіночого роду виокремлені в групу, так званий вугільний, або чорний, вешам. Окрім чорного гриму, жахливий вигляд цих демонів посилюється вставленими в рота білими іклами.

У сучасному Китаї та Японії збереглися, разом з новими видами буржуазного театру, старовинні форми придворно-аристократичного та релігійного театрів. Живі приклади цих театральних систем можуть надати повного уявлення і про властиві їм форми гриму. Форми гриму придворно-аристократичного театру мають зовсім інше вираження в китайському класичному театрі, який започаткований

у X ст., в японському театрі «Но» — XIV ст. Китайський класичний театр має свою особливу, чітко розроблену театральну теорію, відповідно до якої, у суворих рамках традиційної символіки, виконуються варіанти гриму, що мають точну систему умовного зображення.

Складно визначити загальну кількість різновидів гриму, але основних типів налічується 50–60. Асиметрія та симетрія розфарбування відіграють значну роль, причому перша є характерною для негативних гримів, друга — для позитивних.

Зазвичай відоме поєднання кольорів виражає умовний психологічний комплекс. Наприклад, білий та червоний у своєму чистому поєднанні надають позитивну характеристику, якщо до білого фону додаються чорні тони, а до червоного — білі, характеристика стає негативною.

У японському театрі «Но» грим виражається у формі маски. Загалом, різновиди гриму східного театру мають канонізовані форми, умовний та символічний характер зображення.

Проте маска грецького театру надалі набуває іншого значення, ніж обрядова і східного театру. Хоча маска грецького театру зображає людину в узагальнених ідеалізованих формах, які не можуть розкрити з усією повнотою об'єктивну дійсність, проте вона набуває вже певної пізнавальної цінності та стає реалістичною.

Перебільшеними, монументальними формами передаваного типового вираження обличчя маска відповідала загальному патетичному стилю трагедії. Необхідно зазначити, що за умови великих розмірів грецьких театрів, що приховували (згортали) міміку обличчя, тільки підкреслене оформлення обличчя маскою могло бути видимим глядачам, а, втім, лише за допомогою швидкої зміни масок можливим було виконання трьох акторами цілої трагедії, що налічувала іноді до десяти ролей.

Маски хороводної комедії були карикатурними або фантастичними, як і костюми. Іноді комедія намагалася передати в масці портретну карикатуру. Поллукс, котрий залишив перелік типових масок грецького театру — тридцять таких масок.

У комедії Менандра Поллукс використовував близько сорока різноманітних зразків масок, що дозволило до тонкощів диференціювати сценічні типи. Існувало десять типів старців: «благородні», «жовчні», «поважні» та не цілком поважні.

Розрізнялося одинадцять масок юнаків. Особливої тонкості досягла диференціація жіночих масок до сімнадцяти типів.

Каталог масок є, таким чином, наочним підтвердженням складної відпрацьованої системи амплуа, яка властива цілком акторському театру буржуазної драми.

Усе це різноманіття характерів передавалося в масках підкресленням пластичних форм обличчя, забарвленням шкіри, кольором волосся, характером зачіски та прикрас. «Велика кількість зморшок

на лобі означала похилий вік, небагато зморшок — серйозний характер, гладке чоло — веселий настрій, зморщене — похмурий. Тісно пов'язані з вираженням обличчя положення брів: насуплені означали серйозність або печаль, підняті — веселий настрій, закинені — злість. Різниця в положенні брів використовувалася для того, щоб позначати зміну настрою. Ніс не міг слугувати ознакою духовного стану; шляхетний грецький ніс утримувався взагалі в трагедії, і тільки в комедії та сатиричній драмі іноді використовувався кирпатий ніс, а в комедії, окрім того, — замкнений. Ще менше міг характеризувати відритий рот, у будь-якому разі маски мали викривлення рота та ін.

Фарбою, без сумніву, насамперед позначали стать персонажа: чоловічі маски мали темний тон, жіночі — білий. Це був основний тон, до якого для подальшого розрізнення долучалися інші фарби. Здоров'я і сила передавалися смуглим кольором, жіночість — білим, хворобливість — жовтим, хитрість — рудим. Колір волосся голови і бороди відповідав, з одного боку, будові чола, з іншого — кольору шкіри. Старці мали сиве або сивувате волосся; здоров'я в разі нещастя та страждань позначалося темний кольором волосся. Краса — світло-русявим, підступність — рудим».

У римському театрі маска, що зникла через утрату обрядового значення та зі зміною устрою театру, надалі виникає знову і стає необхідною у зв'язку зі збільшенням театральних будівель до грандіозних розмірів. У римських ателанах маска зберігається як елемент не тільки художнього вираження, а й соціальний, оскільки під маскою приховує своє обличчя актор-любитель, повноправний громадянин, який вважає для себе ганебним виступати на підмостках без маски.

У середньовічному театрі, в пізніших виставах-містеріях, маски одягають актори, які грають «ганебних персонажів пекла», маска набуває вигляду «маски диявола». Маски італійської імпровізованої комедії *commedia aell'arte*, які виникли в середині XVI ст., слугують для висміювання різних типів суспільства того часу. «Маска першого старця, — Панталоне, — є карикатурою на деградоване, в епоху економічного занепаду Італії, венеціанське купецтво: його жадібність, економність, недовіра — типові властивості користолюбця — є об'єктом висміювання. Маска другого старця — доктора — карикатура на гуманістичну інтелігенцію, зароджену в епоху реакції, що не знаходила собі застосування в житті та просторікувала в марних роздумах на побутові теми».

Обличчя основних персонажів оформлюються за допомогою масок таким чином: Панталоне має темно-коричневу півмаску з довгою, перебільшеною та кумедної форми борідкою і закрученими вусами; доктор — «жахлива маска, що закриває чоло та ніс, виникла від великої родимої плями, яка потворила обличчя одного з тодішніх законознавців». Брігелла — «смугла маска — в перебільшеному вигляді

засмагле від сонця обличчя жителів Бергамо». Арлекін — «обличчя закрито смугою маски, до якої прикріплена кругла груба борода». Капітан — «виступає з перебільшено нафарбованими вусами». Персонажі коханців і коханок, найближчі класовому ідеалові буржуазії, змальовуються ідеалізованими позитивними рисами, зовнішнє оформлення їх обличчя виражається не в масці, а в гримі (в плані побутової косметики, мабуть, дещо перебільшеною, відповідно до умов театру).

Поряд з маскою як технічним прийомом оформлення обличчя в сучасному театрі слід розрізняти поняття маски як прийому сценічного тлумачення образу, схематично спрощеного, яке, проте, не завжди супроводжувалося оформленням обличчя актора засобами маски.

Такими є, наприклад, роботи В. М. Мейерхольда в його студії (1913–1916 рр.), в яких здійснені спроби використати прийоми гри італійської комедії масок, де образ трактувався як «соціальна маска» [10, с. 105]. Маска — образ, характерний і для перших етапів розвитку самодіяльного театру, де вона була прийомом сценічного тлумачення образу класового ворога (буржуа, піп, кулак та ін.) і тільки частково супроводжувалася оформленням обличчя маскою.

Із розвитком театрального мистецтва маска як принцип оформлення обличчя актора не використовувався. У французькому театрі кінця XVII — початку XVIII ст. актори, які виступали в трагедіях Корнеля і Расіна, комедіях Мольєра й інших п'єсах того часу, переважно користувалися гримом для прикрашання обличчя, за допомогою прийомів та матеріалів побутової косметики. Жодного прагнення підкреслити гримом конкретні, типові для цього образу риси характеру актори придворно-аристократичного французького театру не мали. Ця тенденція виникла значно пізніше, в епоху Великої французької революції (1789–1799 рр.) з утвердженням реалістичного напрямку в театрі. Французький трагік Тальма, граючи роль Карла IX в однойменній трагедії, уперше загримувався так, щоб стати портретно схожим на образ жорстокого і підступного короля.

Нові методи акторської роботи над створенням ролі: дослідження психологічної характерності, індивідуалізація образу, розкриття внутрішнього світу героя, увага до особливих характеристик зовнішності, — зробили мистецтво гриму частиною акторської творчості.

У театрі кінця XIX — початку XX ст. функції гриму значно ускладнюються порівняно з попередньою театральною системою. Грим, долучений до загальної системи сценічного тексту, водночас стає й елементом створення актором образу. Одним з перших акторів, котрий досконало опанував мистецтво гриму, блискуче використовував прийоми гримування для створення образів Гамлета, короля Ліра, Отелло, Кричинського та багатьох інших, був талановитий трагік В. В. Самойлов.

З подальшим розвитком реалістичних традицій у російському театрі, особливо після того, як на сцені демонструвалися п'єси О. Островського, прийоми виразного життєво-правдивого гриму дедалі більше застосовувалися в театральній практиці.

Заснування Московського художнього загальнодоступного театру в 1898 р. стало новим етапом у розвитку гримувального мистецтва. Виникло таке поняття, як «стиль гриму». Усі етапи в історії МХТ мають свої особливості, виражені в режисурі, грі акторів, сценографії та візуальному вирішенні образів. Кожний етап характеризувався новими вирішеннями і різноманітними прийомами гриму. Прагнення відображати життя в усіх його проявах у МХТ насамперед вплинуло на історичну вірогідність та етнографічну точність гриму. Психологічна характерність та інтерес до розуміння ролі через образ зумовили створення в мистецтві гриму візуального образу, що несе має певне смислове навантаження.

З розвитком нової театральної системи режисерами авангардного театру першої третини ХХ ст., різноманітним стилістичним вирішенням і форм вистав пов'язане й візуальне вирішення образів — відмова від гриму у виставі-мітингу, яскравий грим та маски в спектаклі — грі.

Драматург і теоретик театру Моріс Метерлінк (1862–1949) відкрив ідейно-естетичні прийоми нового напрямку — символізму, що зумовило виникнення нового прийому — символу — умовного позначення. Залучення до створення сценічного тексту художників різних напрямів — футуризму, конструктивізму, експресіонізму й ін. — збагатило мистецтво гриму новими прийомами та формами.

Мистецтво гриму, як елемент оформлення спектаклю, відобразило манеру і стиль художника та прагнення режисера створити свій особливий світ, реалізований у сценічному тексті спектаклю. Пошуки режисерів-новаторів у сфері нових сценічних форм, прийомів акторської техніки, звернення до театральних систем різних країн та епох зумовили використання, окрім гриму, маски та грим-маски. Проте авангардний театр не лише запозичує маски і грим-маски в інших театральних системах, а створює свої маски, надаючи їм нових смислів та значень. Образ будується на узагальненні, гротескному акцентуванні основної характеристики персонажа. Тому персонаж стає або соціальною маскою, або образом-символом, візуальне вирішення якого здійснюється через гротескні прийоми гриму та грим-маски. Грим-маска, що належить до умовного гриму та позбавлена здатності відображати тонкі душевні характеристики персонажа, уможливорює виділити і закріпити соціальні маски в зрозумілій та доступній для глядача формі. У спектаклях режисерів-новаторів грим і грим-маска, будучи засобом створення візуального образу, стають знаком персонажа, визначаючи його соціальний статус та емоційний характер.

Перехідна категорія між маскою та гримом — грим-маска, що широко використовується в сучасній театральній системі, має функцію перетворення актора в персонажа та яскраво виражену знакову природу. Основне завдання гриму, маски, грим-маски — це передати максимально повну інформацію про персонаж, виразити особливості трактування його характеру режисером та актором.

Таким чином, у театральній системі кожний елемент окремо та всі театральні елементи загалом мають знакову природу. Розглянувши грим як знакову систему, можна дійти висновку, що всі його елементи — колір, малюнок, форма зачіски, постижерські вироби — мають певне смислове навантаження. Усі елементи гриму, узагальнені у візуальний образ, утворюють невербальний текст певного ступеня складності, який має бути зрозумілим і правильно прочитаним глядачами. Як елемент сценічного тексту, грим відображає художні та стилістичні особливості вистави.

Усе вищезазначене дозволяє розглядати грим як самостійний факт мистецтва, що має знакову природу, як і інші елементи сценічного дійства.

Дослідження мистецтва гриму в контексті семіотики, яка інтенсивно розвивається, надає гриму можливості не обмежуватися прикладною дисципліною і стати самостійним видом мистецтва, що потребує глибокого та детального вивчення.

Список літератури

1. Анарина Н.О. О драме и театре Мо / Н. О. Анарина. — М. : Искусство, 1979. — 200 с.
2. Барбай Ю. М. Структура действия и современный спектакль / Ю. М. Барбай. — Л. : Ленуприздат, 1988. — 201 с.
3. Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи / Е.Б. Вахтангов. — М. ; Л. : Искусство, 1939. — 403 с.
4. Горчаков Н. М. Режиссерские уроки Вахтангова: научно-популярная литература / Н.М. Горчаков. — М. : Искусство, 1957. — 192 с.
5. Лотман Ю. Об искусстве / Ю. Лотман. — СПб. : "Искусство — СПб", 1998. — С. 289–298.
6. Лотман Ю. Семіотика сцени / Ю. Лотман // Театр. — 1980. — № 1. — С. 89–99.
7. Лотмана Ю. Семіотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. Лотман. — СПб : "Искусство — СПб", 1995. — С. 45–56.
8. Ряпосов А.Ю. Режиссерская методология Мейерхольда / А. Ю. Ряпосов. — СПб. : ТНИУК РИНИ, 2004. — 287 с.
9. Станиславский К. С. Работа актера над собой / К. С. Станиславский. — М. : Искусство, 1962. — 507 с.
10. Уварова И. Иллюзия истины по-японски, или Мейерхольд и Японский театр / И. Уварова // Мир искусства: Альманах. Вып. 4. — СПб. : Искусство, 2001. — С. 480–529.

Надійшла до редколегії 27.02.2014 р.